

3 GUIMARÃES ROSA E A LINGUAGEM

*A língua e eu somos um casal de amantes que
juntos procriam apaixonadamente.
Guimarães Rosa*

Guimarães Rosa, segundo palavras já citadas aqui, em entrevista ao alemão Günter Lorenz, afirma que o idioma é a expressão da vida e que se deve preservá-lo de todas as cinzas e clichês da linguagem cotidiana. Em sua relação com a linguagem, tudo penetra o encantamento, a expressividade, a sugestão poética e o inusitado. As correspondências com seus tradutores revelam isso.

O escritor, na mesma entrevista, dá a ver preciosas concepções de linguagem: “Como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente” (RL LI) e “Cada palavra é, segundo sua essência, um poema” (RL LVII).

Como homem do sertão, Rosa denomina-se “fabulista por natureza”. O dom de contar histórias, herdado desde criança, passa da oralidade para a escrita que, segundo ele, é um “processo químico” compreendido apenas por um alquimista. Nesse contexto, “para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão” (RL LIII).

Rosa anuncia carregar o sertão dentro de si, afirma ser impossível separar sua obra de sua biografia, além de concluir que o homem é seu próprio estilo. Isso posto, é possível perceber nas obras características do autor e tudo que o rodeia, como se indissociáveis fossem, ficando patente como linguagem, sujeito e mundo mantêm laços mutuamente constitutivos.

O escritor revela não compreender por que críticos e estudiosos cunharam a expressão “língua de Guimarães Rosa”. Para ele, “é uma coisa completamente simples. Muitos dos que escreveram tratados geniais sobre este assunto, sustentando que abordaram tudo sempre muito ‘logicamente’, muito racionalmente, comportaram-se, falando de meus livros, de modo decididamente irracional” (RL XLVIII).

Rosa não se prende à lógica no trato com a linguagem. Para ele, mesmo que um português não venha a explicar a palavra *saudade*, como explicou a

Lorenz, ainda assim a carrega dentro de si intuitivamente; a isso se deve o termo *sentir-pensar*, com o qual tenta explicar o que seja brasilidade:

Mas, apesar de tudo, digamos também que a “brasilidade” é a língua de algo indizível. (...) Ou digamos, para salientar a importância do irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar e de sentir: “brasilidade” é talvez um sentir-pensar (RL LIX).

Vê-se um autor intimamente ligado à palavra, mas dentro de um *sentir-pensar* que enaltece o que não é racional e o que é poético na linguagem, isto é, o que não se prende às amarras da razão, da gramática ou do que é acostumado na linguagem.

Lógica, Razão, Verdade. Retornando aos pensadores gregos antigos, revisita-se Aristóteles, cujo pensamento fundamenta-se na tríade linguagem-alma-real. Para ele, “o que existe na voz é símbolo das afecções da alma” (ARISTÓTELES *apud* MARTINS 2009: 464) e afirma serem essas afecções da alma iguais para todos os indivíduos, “suprimindo com isso a possibilidade de ganhar espaço qualquer compreensão segundo a qual a linguagem pudesse representar não uma ordem única e objetiva, mas antes diferentes realidades subjetivas” (MARTINS 2009: 465). A concepção aristotélica de linguagem baseada na Lógica (e num *logos* apofântico) tende, pois, a apresentar a linguagem como algo estável, mesmo dotada de variações, a fim de que seja um sistema objetivo de representação e que o pensamento possa ser articulado racionalmente. Nesse caso, o que destoa do padrão lógico, encontra espaço na retórica e na poética, campos onde estão situados a persuasão, a criação do belo ou mesmo discursos sem pretensão de serem verdadeiros ou falsos.

Ao afirmar que o uso de ornatos, palavras estrangeiras e metáforas destaca a linguagem do que é uso comum (*cf. Poética*, cap. XXII), parece se aproximar de Guimarães Rosa, haja vista o lugar-comum da língua ser deliberadamente evitado no processo de escritura das obras. Porém, a aproximação desaparece ao se pensar a linguagem como primeiramente presidida pela lógica; não parece haver, para Rosa, uma lógica pré-estabelecida. Há uma disposição para se inventar termos, palavras, expressões, sem que o autor esteja atrelado a uma imposição da Lógica

na língua. Poder-se-ia depreender daí que o escritor estaria favorecendo uma percepção da linguagem como algo superficialmente ordenado mas essencialmente caótico, que a linguagem parece dizer as coisas mas na verdade diz apenas a si mesma. Poder-se-ia enfim atribuir ao autor a visão de que, se a linguagem não é um sistema lógico e objetivo de representação do mundo, então é porque há um abismo entre as palavras e as coisas e a linguagem é irracionalmente autorreferente.

No entanto, parece-nos, ao contrário, que se tem em Rosa uma concepção de linguagem em que justamente não há um fosso abissal entre palavras e coisas. Há antes um entrelaçamento entre elas. Aqui ele se aproxima talvez dos sofistas, para quem, como vimos, a linguagem é criadora de mundo. São recíprocas e indissolúveis as relações entre as palavras e as coisas e a linguagem é uma forma de vida, isto é, um conjunto de práticas (voláteis) em que há uma permanente movimentação dos signos. Nesse caso, a linguagem simplesmente é utilizada, naturalmente, sem se atrelar a uma essência fixa que a caracterize – nem essência de razão, nem de desrazão (cf. MARTINS 2009). O leitor é instigado a aderir ao texto rosiano, jogar com ele, dar lances.

Guimarães Rosa, assim, mantendo-se alquimicamente ligado à sua língua, propõe uma tensão entre o objetivismo culturalmente entranhado nas nossas formas de viver a linguagem e aquilo que transcende a ele. A linguagem acontece e surpreende o leitor pelo inusitado, pelo exótico. Isso é conseguido, por exemplo, por meio de movimentos sintáticos, criações vocabulares, onomatopeias, assonâncias, aliterações, ritmo, justaposição e aglutinação.

Pode-se dizer que esses efeitos conferem uma especial *performatividade* aos textos. Segundo J. L. Austin, “há sem dúvida muitos usos da linguagem” e “quanto mais se pensa em verdade e falsidade, mas se percebe que muito poucos enunciados são somente verdadeiros ou falsos” (AUSTIN 1979: 234 e 250, respectivamente).

Para Austin, cujas ideias ressoam desde a década de 1950, toda linguagem, mesmo declarativa, é também *performance*. No exemplo que dá acerca do “sim” matrimonial, explica que nesse monossílabo existe uma *performance* ativa ligada ao evento do casamento. Também no exemplo “Aposto cinquenta centavos que vai chover amanhã” há uma *declaração performativa*, ou seja, tem-se o ato de

apostar. No contexto austiniano, portanto, a linguagem ser o que diz, é práxis. Os significados ligam-se ao contexto de uso e os efeitos seguem o fluxo da vida. Assim o é com a linguagem rosiana: o que parece não ter sentido não tem pretensão de ser verdadeiro ou falso; no contexto das obras de Rosa, palavras e sentenças parecem estar em movimento performático constante.

Tendo ao redor de si um rico universo de coisas e seres que lhe aguçavam os sentidos, Rosa confia à linguagem “uma mensagem extralógica, uma carga sentimental muito mais forte do que a intelectual” (RÓNAI 1978: xv). Assim, “suas relações com o idioma têm todas as características de uma ligação pessoal, quase física” e “a língua não lhe bastava em sua riqueza estática: ele a amolgava, forçava-a, torcia-a, submetia-a a experiências as mais audazes” (RÓNAI *Op. Cit.*: xiii).

Quanto a enquadrar Rosa em um período literário ou escola, sabemos do reducionismo implícito nisso, mas se torna válido para fins de estudo e análise. Desse modo, segundo Coutinho, ele se situa na “geração do instrumentalismo”, fase modernista, caracterizada por explorar as potencialidades do discurso. Nesse contexto, o escritor viola a norma e faz uma substituição do lugar-comum pelo único por meio de uma “exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo” (COUTINHO 1995: 13).

Por outro lado, não há como não tratar de Guimarães Rosa sem admitir que foi “clássico, barroco, romântico, realista, regionalista, impressionista, simbolista, expressionista, cubista e modernista” e que, “quanto à língua, foi dos mais eruditos arcaísmos aos mais ousados neologismos” (FACÓ 1982: 14). Antes de suas obras mais conhecidas, Rosa escreveu poemas. Ele é, antes de tudo, poeta. E, como tal, “é *aoidos* e *poietes*, cantor e fazedor” (REINALDO 2005: 139).

Alfredo Bosi, após ler *Grande Sertão: Veredas*, entende que “os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica” (BOSI 2001: 430). Música, semântica, Guimarães Rosa. Para o crítico, se o pensamento contemporâneo preza o pensar a linguagem e as funções da linguagem, então Rosa se adapta a esse pensamento justamente por questionar e manipular a língua. Em Rosa, “a palavra é sempre um feixe de significações: *mas ela o é em um grau eminente de intensidade* se comparada aos códigos convencionais de prosa”

(BOSI 2001: 430). Para Bosi, além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado. Indo além do pensamento ainda um tanto representacionista de Bosi, poderíamos talvez dizer que Rosa produz, com esse tipo de signo, efeitos inusitados e muitas vezes “aponta a inadequação de uma expectativa biplanar, que cinde o som e o sentido das palavras, subvertendo a ideia de uma relação imediata e bem definida entre significante e significado” (ANDRADE 2010: 87).

A palavra rosiana intensa, com força encantatória traz em si a força do som, que “entre os objetos físicos, é o que mais se presta à criação de metafísicas” (WISNIK 1989: 28-29). José Miguel Wisnik, em seu estudo sobre o som e o sentido na música, esclarece que esta “atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo” (WISNIK 1989: 28). Para ele, sendo a música vibração, pode ser considerada metáfora e metonímia do mundo. Mundo este também impregnado de sons e pausas, pulsações, ritmo. Um mundo rosiano, diríamos. Oportuno aqui voltar à colocação de Rónai, já apresentada, pois parece haver uma convergência entre as suas ideias e a de Wisnik, ou seja, de que o componente sonoro, musical, consegue passar pela barreira do racional e trazer para a linguagem o “extralógico” por meio de percepções mentais, corporais e afetivas. Para Gabriela Reinaldo, a música vai além da função referencial, uma vez que não trata especificamente do objeto em si. Afirmo a estudiosa que:

A música incita, na alma de quem a ela é submetido, a reconstrução das sensações. É a excitação dos sentidos, a criação de imagens, sabores, cheiros, que evoca lembranças, desejos, abrindo canal de fuga do mundo aparente, que faz com que o ouvinte forme um objeto, de acordo com sua interpretação. Por este motivo, Rousseau acredita que a música tenha uma capacidade mimética universal, que ultrapassa o simples ato de ouvir (REINALDO 2005: 30).

Jean-Jacques Rousseau, no *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, declara que “os signos visíveis tornam a imitação mais exata, mas que os sons despertam mais o nosso interesse” e que “as primeiras línguas, antes de se tornarem simples e metódicas, foram cantantes e apaixonantes” (ROUSSEAU 1981: 44 e 48). Para

o filósofo, a fala vem das paixões, não da necessidade; desse modo, as sensações têm primazia sobre o pensamento racional. Nossas emoções têm poder sobre o outro falante, por assim dizer. Há aqui um entrelaçamento entre o pensamento de Rousseau e o de Rosa pelos motivos expostos pelo francês.

Antônio Cândido, em *O Homem dos Avessos*, afirma que o escritor mineiro dispõe de profunda confiança na liberdade de inventar e utiliza amplamente as virtualidades da língua portuguesa. Ele inventa para sugerir e tem “paixão pela coisa e pelo nome da coisa” (CÂNDIDO 2009: CXLVI). Rosa verbaliza o mundo pela poesia, assim como “o mundo aberto espera apenas ser traduzido. As traduções são de muitos tipos: (...) nomes, listas de nomes de árvores, que contam estórias; (...) silêncio de partes brancas da página, cantigas” (SPERBER 1976: 73).

No âmbito literário, Rosa usufrui de uma liberdade para manipular a língua. De acordo com Euryalo Cannabrava, sua frase é solta, pura; seu ritmo é curto, sincopado, com paradas bruscas. Diz o crítico: “O escritor cria artisticamente mediante o manuseio de formas e funções idiomáticas” (CANNABRAVA 2009: CXXIV). Como marca de sua linguagem, tem-se a expressividade, o sentido estético, o ritmo forte, a sugestão do seu poder comunicativo, isto é, “tudo sai como se fosse criado aqui e agora, surpreendido ao vivo, no instante preciso em que as forças irrompem do inconsciente coletivo, plasmando a expressão” (CANNABRAVA *Op. Cit.*: CXXI).

Comparado seu estilo ao de James Joyce, coube ao mineiro, em entrevista com Günter Lorenz, ressaltar a diferença entre ser “cerebral”, como para ele Joyce foi, e ser “alquimista”:

A alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão (RL LI).

Contudo, Augusto dos Campos insistiu em compará-los e em apontar que os conteúdos de Joyce e Rosa se resolvem **na** linguagem e ambos têm uma atitude experimentalista diante dela e apostam na tematização “musical” da narração. Em Rosa há também a “valorização de determinados fonemas de modo a sugerir, ao

lado do contraponto, uma *temática* de timbres. É o caso da palavra *nonada*, que constitui um tema sob o duplo aspecto da motivação recorrente e dos jogos tímbricos em *n* e *d'* (CAMPOS 2009: CLXXXIX).

As obras rosianas são, como todas as outras é claro, abertas e se desdobram em possibilidades interpretativas. São laboratórios especialmente ricos para o processo de reinvenção. Conforme Nei L. de Castro, que analisou o universo e o vocabulário do *Grande Sertão*, o material (ideias, elementos linguísticos) adicionado aos procedimentos peculiares de Rosa, resulta num efeito artístico. Em várias passagens textuais esse efeito causa estranhamento ao leitor e “o ritmo flui, muitas vezes, para amenizar a obscuridade vocabular” (CASTRO 1970: 06). Como se o ritmo auxiliasse na compreensão da mensagem, ao fazer parte dela. Castro ainda tece comentários acerca dos sons e salienta a presença das onomatopeias, mas essas considerações serão retomadas ainda neste capítulo, no momento em que o simbolismo sonoro comparecer.

Guimarães Rosa, ourives da palavra, intenciona sempre revitalizar a linguagem por meio de manipulação e sugestões de toda ordem. Nesse processo, tende a corrigir o que for necessário sempre que outro termo surge com mais profundas significações, sugestividade ou mesmo apelo sonoro. Assim, “tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado” (RMC 234). Ele procura “recobrar sua *poiesis* originária e atingir o leitor induzindo-o à reflexão” (COUTINHO 1995: 13). Assim, a linguagem passa a ser um espaço para reflexão e participação do leitor, pois afirma Rosa que “meditando sobre a palavra, ele [homem] se descobre a si mesmo” (RL LII).

Pode-se salientar que não apenas o leitor se conhece, mas conhece o sertão (por extensão, o mundo) implícito na linguagem rosiana. Uma das formas de isso acontecer é pela *iconização*, segundo Aglaêda Facó. Ela explicita que

[a] iconização se passa em nível de significante. Significante que se expande em semióticas significações e implica relações importantes entre as funções poética, metalinguística e fática, exatamente aquelas acrescentadas por Jakobson à teoria de Bühler e que assumem papel central na linguagem poética (FACÓ 1982: 50).

Para ela, esse fenômeno não é mera semelhança entre palavra e coisa, mas algo global e estrutural. É possível compreender que o “significante modeliza-se e toma a forma do referente ou do fato narrado” (FACÓ 1982: 49).

Na linguagem tensa (de Rosa, cabe dizer), a ideia se corporifica transformando-se em imagens, símbolos e alegorias, conforme diz a estudiosa. Nesse caso, o que é singular ganha status de universal. Na singularização há a universalização, que, para o pensamento de Facó, é a expansão do significado, “correspondendo ao surgimento de símbolos dentro do seio dos signos ícones” (FACÓ 1982: 52). A presença do símbolo se dá na camada mais profunda da estrutura do estilo e, quanto à relação entre sentido e forma, ou expansão do sentido à forma, “esta perfeição outra não é senão a perfeita adequação do sensível ao formal” (FACÓ 1892: 53).

Concebido assim, o signo literário mostra-se ao mesmo tempo como ícone e símbolo e pertencendo a dois ou mais sistemas semióticos superpostos, o que confere a ele ser uma expansão do signo linguístico. Certos recursos estilísticos e/ou lingüísticos, portanto, fazem com que a língua literária dê novos sentidos à representação do mundo. Para Gabriela Reinaldo, a linguagem icônica não pretende representar, mas buscar a coisa em si, e a linguagem poética é a linguagem “sem fossos entre o que é dito e o que é entendido. Não há algo a ser explicado ou compreendido. Mas experienciado, sentido” (REINALDO 2005: 203). Em Rosa, pode ser que o signo

exiba-o [o objeto], apresente-o, iconicamente: seja-o. Ícone que, na semiótica peirceana, é o signo das artes, pois goza de liberdade e multiplicidade semântica. Diferentemente da representação que se faz por força da lei, da convenção, da mediação simbólica (REINALDO 2005: 54).

Tratando-se de linguagem poética, esta

é o jogo de linguagem, para falar como Wittgenstein, em que o propósito das palavras é evocar, ativar as imagens. Não somente o som e o sentido funcionam iconicamente um em relação ao outro, mas o próprio sentido é icônico pelo poder de desenvolver-se em imagens” (RICOEUR 2005: 321).

Guimarães Rosa, nesse jogo entre som e sentido e nessa evocação de imagens representa o mundo-sertão ou sertão-mundo extraído da língua

conteúdos latentes destinados a ser expressivos. Um dos conteúdos pode estar, por exemplo, na melodia sonora, de onde se depreende um manejo poético capaz de unir o ambiente narrado aos sons das palavras. Alfredo Bosi propõe que

[a] invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paronomásia não têm outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo (BOSI 1977: 51).

Assim, recriando o ritmo dos bois em marcha, os sons do vento, das águas, dos pássaros e de outros seres viventes da natureza, e até mesmo o silêncio, Rosa lança mão de onomatopeias, aliterações e assonâncias, culminando no simbolismo sonoro, ou *mimetismo sonoro* segundo ele próprio designa em instruções dadas na carta de 10 de dezembro de 1963 endereçada a Edoardo Bizzarri (*cf.* R-B 2003:109).

Na linguagem rosiana, portanto, não há espaço para a inércia da escrita convencional. A palavra, pronta a libertar de si novos significados, tenta o inalcançável, tenta sentir o sensível ao desmascará-lo. Fernando Baião Viotti destaca aspectos interessantes da relação engenhosa de Rosa com a palavra; relação esta presente não somente nas missivas, mas também na vida pessoal do mineiro, cujas cadernetas de anotação revelam esse fascínio pelos vocábulos. Desse modo, sua linguagem centra-se na mensagem em si, no como é feito e no como se narra. Nesse contexto, a relação palavra-mundo ganha novas veredas, ou seja, a relação com o mundo pode ser modificada se a linguagem também o for. Um novo mundo segundo uma nova linguagem. Na linguagem rosiana, pois, as palavras abalam e os termos desautorizados incomodam de um modo deslumbrante e surpreendente e “é através delas que se questiona o óbvio e se reconhece o mundo na sua multiplicidade inexplicável” (ANDRADE 2010: 58).

Nasce daí o impulso de “re-significar o verbo, tirá-lo de sua condição de estrutura cristalizada” e a valorização da “linguagem viva, onomatopaica, que desafia as formas cediças da escritura. Fluxo do calor das vísceras, sopro quente da voz, da vontade de dizer. De sentido oscilante, ao sabor do ritmo, revelador dos estados da alma” (REINALDO 2005: 55).

Eis uma língua dinâmica, a favor da mutação, sempre a aproveitar todas as virtualidades possíveis de si mesma. Nela, “a palavra se irmana ao mito” (REINALDO 2005: 224), por repetir o processo de criação. Guimarães Rosa, que é também poeta, tem uma relação “mítica” com as palavras; mas como se dá essa relação? É possível declarar que “[o] poeta, com efeito, é o artesão que suscita e modela o imaginário pelo simples jogo de linguagem” (RICOEUR 2005: 323). O literato mineiro então brinca com a linguagem e a contempla como criança e como poeta.

Em sua aula inaugural, Giambattista Vico, no dia 18 de outubro de 1699, aos alunos da Universidade de Nápoles, disse:

Na verdade, aquele poder de modelar as imagens das coisas, que se chama fantasia, enquanto gera e cria novas formas, afirma por certo e confirma a divindade da origem. Foi a fantasia que imaginou os deuses dos povos maiores e menores; ela imaginou os heróis; ela ora muda, ora compõe, ora separa as formas das coisas (VICO *apud* BOSI 1977: 199).

Para Vico, a História flui e reflui no tempo e a natureza muda paralelamente a ela e também a linguagem se transforma no tempo, cuja forma espiralada convoca a ideia de movimento constante, como as marés. Na teoria viquiana, as Idades são divididas em *Idade dos Deuses*, *Idade dos Heróis* e *Idade dos Homens*. A primeira delas, a dos Deuses, é muda, mimética por atos e gestos, marcada pelos hieróglifos e regida pelos sentidos. A segunda é analógica, expoente da imagética simbólica, do alfabeto, dos universais fantásticos (*cf.* BOSI 1977: 201) e guiada pela memória, pela fantasia (matrizes da invenção). A terceira das Idades, a dos Homens, traz como marcas a racionalidade, os universais lógicos e a pouca “mudez”, sendo, portanto, bem articulada. Por entender a linguagem como algo histórico, Vico diz que ela varia conforme as Idades e, por isso, não tem uma essência fixa, nem é objetiva, haja vista arrastar memórias de outros tempos. Segundo Bosi,

[o] filósofo atribui à mente heroica uma vizinhança de linguagem com os referentes naturais ainda não mediada por uma rede de categorias convencionais. A conaturalidade, que nos tempos mitopoéticos se instaura entre palavra e cosmos, configura-se em interjeições, onomatopeias, metáforas, metonímias e fábulas antropomórficas que guardam, porém, uma lógica peculiar, o seu jogo de transformações

internas, ditadas por aquela ‘capacidade de moldar as formas das coisas (BOSI 1977: 202).

A linguagem, para o pensador italiano, viria antes da Idade dos Homens. Viria de uma primeira Idade caracterizada pelos poetas teólogos e pelas crianças, ambos sempre em contemplação, envoltos na fantasia, acreditando nas fabulações e na criação. E como comparar isso a Guimarães Rosa? Em entrevista a Lorenz, disse ele: “(...) nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza” e “(...) e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma dos homens” (RL XXXVII).

A “chave-mestra”, tanto de Vico como de Rosa, é uma *Sabedoria Poética*: a poesia está na origem do mundo. Sua linguagem parece criada sob o foco da divindade. Entretanto, ainda é possível comparar a linguagem rosiana à Idade dos Heróis, de onde se verifica o pensamento viquiano relacionado aos graus de convencionalidade do signo; conforme as palavras já citadas de A. Bosi, “a relação *significante /significado /referente* é menos convencional, logo mais naturalizável, no sistema heroico, aquele em que se produzem, por necessidade vital, os universais fantásticos, as fábulas, os metros poéticos e musicais” e “a mesma relação *som/ ideia /objeto* passa por um processo de ajustes e adequações à medida que se vão consolidando as praxes semânticas do sistema social” (BOSI 1977: 202).

Compreende-se que, embora situada na Idade dos Homens, a linguagem de Rosa não é de todo racional, mas resgata a conaturalidade, a *mimesis* entre palavra e mundo, como será apresentado no estudo acerca do simbolismo sonoro em suas correspondências com os três tradutores.

Misto de eras, se optarmos pela visão de Vico, a linguagem de Guimarães Rosa baila diante dos leitores, numa dança muda e simultaneamente eloquente, repleta de respiração e entrelaçamentos entre palavras e coisas. Disse o pensador:

A fala poética, como a temos meditado por força desta lógica poética, escorreu por um longuíssimo período dentro do tempo histórico, como os grandes rápidos rios se espalham muito dentro do mar e conservam doces as águas aí lançadas pela violência do curso (VICO *apud* BOSI 1977: 220).

As personagens rosianas recriam palavras e as modelam, mantendo com elas, segundo Reinaldo, uma relação de instantaneidade, necessidade, e não de arbitrariedade. Esses homens e mulheres do sertão escutam as palavras e cantam-nas. Ao analisar o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de *Primeiras estórias*, ela traça um perfil da linguagem ali presente: “Linguagem desarrazoada, caótica, linguagem da loucura e do silêncio, mas que trata das enormes diversidades da vida. Linguagem que em sua incompreensibilidade consegue comover toda a cidade, arrastá-la: as personagens experimentam um êxtase redentor” (REINALDO 2005: 220).

É a linguagem *comum*, dos sertanejos e vaqueiros em que nem tudo é inventado, mas oferecido como algo ainda pouco tocado pelos clichês ou pelos lugares-comuns: “não é uma língua comum dominada pela razão ou pela lógica – uma língua que se oporia à literária – mas justamente uma língua marcada por essa indefinição, que Rosa soube explorar” (ANDRADE 2010: 59). Mesclando elementos que o idioma dispõe e fundindo-os, geram-se sentidos e formas novas surgem para libertar a linguagem da prisão de um único contexto e mostrá-la [a linguagem] preta de possibilidades latentes. Desse modo, abalam-se os lugares-comuns e a palavra morta, acostumada. No dizer do tradutor alemão, “a linguagem não retorna para si mesma de mãos vazias” (RMC 410).

Ao delinear pensamentos acerca da linguagem rosiana, o alemão arrisca dizer que o homem e a linguagem são um só. Como resposta, o mestre mineiro afirma: “A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc” (RMC 412). Por meio dessa língua porosa, abrangente e modelável, o leitor deve receber sempre uma sensação de surpresa e estranhamento; deve lutar com o texto, como se este fosse um “animal bravo e vivo” (cf. RO, carta de 02/05/1959).

No pensar de Assis Brasil, ela não é instrumento, mas “a própria expressão do ato criador, como a expressão da ‘paisagem’ ou do objeto” (BRASIL 1969: 71). Com Gilles Deleuze assim podemos pensar: “enfim, as palavras-sopro, limite assintático para onde tende toda linguagem” (DELEUZE 1997: 16).

3.1 Guimarães Rosa e a Tradução

Como é possível compreender o ato tradutório diante dos textos rosianos? Como os tradutores lidam com as singularidades rosianas, que são, por vezes, inacessíveis até mesmo para os falantes da língua portuguesa? Guimarães Rosa, nas correspondências com seus tradutores, não exige uma suprema fidelidade na tradução, pois é um autor consciente da impossibilidade ou mesmo dificuldade de o tradutor encontrar o equivalente perfeito no texto de chegada. Para ele, alguns termos teriam de “traduzir-se” ou “traduzadaptar-se” (cf. RB 39).

Umberto Eco, como filósofo e linguista, oferece-nos seu pensamento sobre a tradução:

[T]raduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico (*sic*), e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. “Submetido a uma certa descrição” significa que toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, mas que a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca (ECO 2007: 17-18).

Em missiva de 11/10/1963, confessa a Bizzarri que o que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor é que “o concreto é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda” (RB 37-38).

Em resposta de 17/10/1963, Bizzarri assim responde:

A luta com o concreto, o exótico, o termo no seu sentido material e na sua ligação etimológica é, de fato, brava; mas preciso enfrentá-la e esmiuçar tudo, para depois tentar chegar à reconstrução da mensagem poética. Chegarei? Deus sabe (RB 50).

E, em 19/12/1963, também diz que estará “na procura da interpretação, não mais de palavras, mas do que o poeta ‘transmuda da pedra das palavras’” (RB 110).

Rosa, como sócio e cooperador nesse processo tradutório, dá liberdade ao tradutor, confia em suas intuições e entende que na tradução pode acontecer de o texto se mostrar mais sugestivo do que no original. Mas, para o mineiro, é imprescindível a presença da sonoridade sugestiva, do inusitado e do ritmo, pois esses elementos são importantes também para a interpretação da mensagem rosiana e, sem eles, o leitor não é instigado consciente e inconscientemente. Piers Armstrong, em artigo relacionado a Rosa e à tradução, propõe que “a própria perspectiva de Rosa sobre tradução e traduzibilidade revela uma sensibilidade metafísica que poderia ser teoricamente elucidada pela noção de texto literário esteticamente sagrado de Walter Benjamin” e que “Rosa fala do escritor original como a si mesmo” (ARMSTRONG 2001: 66).

Rosa se mostra solícito a instruir e exige, de modo diplomático, que as sonoridades expressivas e o jogo sonoro montado por ele não se percam na tradução. Susana Lages, sobre a relação tradutor/autor, declara que

Guimarães Rosa advoga uma posição bem pouco tradicional dentro da reflexão sobre o traduzir: num gesto tipicamente seu, inverte as posições e coloca o autor no lugar daquele que falha e o tradutor no lugar daquele que sabe (...). Esse jogo de inversões foi por ele utilizado diplomaticamente no trato bem prático com seus diferentes tradutores, a quem incentivava com elogios muitas vezes exagerados (LAGES 2007: 161-162).

Segundo Frota e Mendonça (2010), a relação entre o autor e seus tradutores é uma relação de amor. Rosa, avesso ao autoritarismo, mantém com eles uma atitude de cooperação, como quando diz a Bizzarri: “Você não é apenas um tradutor. Somos ‘sócios’, isto sim, e a invenção e criação devem ser constantes” (RB 51). Para os estudiosos citados, a tradução é uma prática sobretudo humana que envolve diferentes línguas, diferentes sujeitos e suas culturas, além de envolver a relação entre texto de saída e de chegada sendo que “a *relação entre textos* é, ela própria, antes de mais nada, uma *relação entre relações*” (CARDOZO & FROTA 2010: 04).

Essas são complexas e construtivas relações e,

no contexto das correspondências de Rosa, a prática de tradução, entendida na complexidade de sua natureza relacional, é mais do que o simples assunto dessas tantas cartas: antes, é objeto de desejo tanto de

um sujeito-autor quanto de outros três sujeitos-tradutores que se põem em relação (CARDOZO & FROTA *Op. Cit.*: 04).

O escritor mineiro se mostra maleável, aberto ao discurso do tradutor, mesmo mantendo, por exemplo, uma postura menos informal com Onís do que com Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri, sendo este último o tradutor com quem Rosa mais manteve a informalidade. Por sua atitude, Rosa delineia, então, uma relação de amor com eles, favorecendo uma interação genuína e nobre.

Para Umberto Eco,

a tradução se apoia em alguns processos de negociação, sendo a negociação, justamente, um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra – e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo (ECO 2007: 19).

Em jogo estão o texto fonte, o autor empírico (Rosa) e a cultura brasileira de um lado; de outro, o texto de chegada e sua cultura. Ao tradutor, de acordo com Eco, cabe a função de mediador, de negociador nesse jogo.

No momento da recodificação de um texto, portanto, o tradutor de Guimarães Rosa conta com o suporte das instruções linguísticas e a liberdade necessária para adaptar a linguagem rosiana ao idioma estrangeiro. Porém, nesta investida,

em muitos casos não se encontram signos com igual valor e significação. Caberia ao tradutor, supostamente conhecedor dos sistemas linguístico-culturais envolvidos em seu trabalho, traduzir o significado estrangeiro valendo-se de um arranjo permitido por sua língua. Esse “arranjo” com frequência exige operações complexas, por vezes, como visto, chegando mesmo a ser impossível (FROTA 2000: 51).

Seguindo o pensamento de Eco, este não concebe apenas o termo *tradução*, mas também ramificações dele, por assim dizer, como *transmutação* ou *adaptação*, por questão de “prudência terminológica” (ECO 2007: 25).

O alemão Curt Meyer-Clason e o italiano Edoardo Bizzarri, conhecedores da língua portuguesa, enfrentam menos dificuldades para verter para suas línguas o texto rosiano, pois aliam o conhecimento do idioma português a uma intuição pessoal para captar melhor as nuances sonoras criadas pelo autor. Para Harriet de

Onís, porém, a tarefa é custosa, haja vista seu pouco conhecimento do idioma do escritor brasileiro (ela era mais proficiente em espanhol). Devido a isso, a americana apresenta uma intuição menos aguda para identificar e transportar os recursos sonoros expressivos para sua versão, deixando sua tradução menos plástica e menos “misteriosa” do que o original, como revelarão as epístolas trocadas entre ela e Rosa. Há que se registrar aqui que entre Rosa e Onís, no que se refere ao processo tradutório, “num ponto de vista diplomático ou administrativo ele superestimou seus próprios pontos fortes e subestimou a diferença entre conhecimento de línguas estrangeiras e os instintos de um falante nativo” (ARMSTRONG 2001: 72).

O que se pode dizer então da relação autor/tradutor? Pode-se afirmar que tanto autor quanto tradutor não são senhores do texto e, segundo o pensamento de Lacan, proposto por Frota, “[o]s tradutores, sem pretensão de neutralidade, se reconheceriam como sujeitos afetados e afetando o texto de partida, o mesmo ocorrendo com os leitores dos textos por eles escritos, também cadeias de significantes” (FROTA 2000: 70).

Em seções posteriores a esta, ver-se-ão, pelas correspondências analisadas, exemplos de casos em que a tradução chega a um nível de grande equivalência com o original (Bizzarri), principalmente quanto aos efeitos sonoros.

Um olhar sobre os tradutores revela como a neutralidade não faz parte de seus trabalhos. Como sujeitos ativos no processo, levam a obra de Guimarães Rosa ao público estrangeiro. As implicações dessa não neutralidade são avaliadas pelo autor em correspondências que duram anos. Porém, nesta pesquisa de mestrado, a tradução não será discutida pormenorizadamente. O intuito desta seção sobre Guimarães Rosa e Tradução é trazer à tona a importância dessa relação entre ambos, a fim de, por sua vez, se compreender melhor o simbolismo sonoro no processo tradutório.

3.2

A linguagem rosiana diante dos tradutores

Entre os anos de 1958 e 1967 (ano da morte do escritor), Rosa manteve um intenso diálogo com seus tradutores, sendo os aqui selecionados Curt Meyer-Clason, alemão, o italiano Edoardo Bizzarri e a norte-americana Harriet de Onís.

Foram dez anos de trocas de correspondência, o que criou uma fonte riquíssima de informações acerca do autor, de sua obra e de seu modo de lidar com a linguagem. A estudiosa Walnice Nogueira Galvão destaca a importância dessas missivas: “Essas trocas com tradutores são preciosas porque descem a minúcias no exame da linguagem, esclarecendo tanto a vida quanto a obra de um escritor tão esmerado no trato dela” (GALVÃO *apud* VIOTTI, 2007: 17).

Marcos V. Mazzari, no texto *Meyer-Clason a Guimarães Rosa*, cita a extensa missiva de 22/01/1964 para comentar sobre a relação entre o alemão e Rosa. Segundo o estudioso,

as considerações feitas nessa carta não apenas revelam uma interpretação *in nuce* do *epos* rosiano como também esboçam uma teoria da tradução, caracterizada de maneira um tanto quanto livre como “funcional”. O traduzir “funcional”, assim se depreende da carta, só se viabiliza a partir do momento em que o tradutor tenha captado “o tom, o ritmo, o movimento interno, o ponto de partida espiritual” (também, poder-se-ia acrescentar, a perspectiva) que enformaram o texto original. (MAZZARI 2000: 261-262)

Decerto o estudo dessas correspondências pode levar a um entendimento mais completo acerca da linguagem de Rosa e do traduzir.

Nelas há um conteúdo revelado que contribui para se compreender, em certo grau, o pensamento do ficcionista no âmbito da linguagem e como se dá a sua criação linguística. Nem todas as respostas são dadas, uma vez que esse universo rosiano é aberto a novas perspectivas.

Como levar a outros destinatários, falantes de idiomas vários, a linguagem rosiana? Em terras brasileiras suas obras se mostram abertas, muitas vezes (aparentemente) insondáveis e sempre lançando enigmas linguísticos aos leitores. É de se reconhecer a árdua tarefa dos tradutores diante de uma linguagem expressivamente sugestiva e sonora. E, nas correspondências entre Rosa e tradutores, é evidente a preocupação com o som das palavras, pois talvez haja mesmo “uma carga sonora que simplesmente não pode ser traduzida” (REINALDO 2005: 23). Essa preocupação será analisada, nesta pesquisa, nas correspondências entre autor / tradutores.

Desses, o alemão é o que melhor representa a linguagem de Rosa, conforme palavras do escritor: “[A] tradução alemã vai ser a de maior vigor e

valor, a tradução-mãe, a tradução-base” (RMC 116). Meyer-Clason esmerou-se para transportar para a língua alemã não todas, mas muitas das palavras, sentenças e mesmo expressões tipicamente rosianas, bem como aspectos fônicos, prosódicos e rítmicos. Por outro lado, porém, o autor também proferiu que Bizzarri seria seu melhor tradutor: “E não tenho dúvida: suas traduções de G. Rosa hão de ser, de longe, as melhoríssimas, batendo todas, sejam as para quaisquer idiomas” (RB 26). Balanceando sua opinião, confia ao alemão: “O Bizzarri não é notável? É irmão de Meyer-Clason” (RMC 207).

No campo sonoro, para citar um exemplo, Meyer-Clason demonstrou sensibilidade para perceber a presença de onomatopeias, aliterações, assonâncias, ritmos e pausas, de acordo com as intenções do autor. Diz o alemão: “‘feito flecha, feito faca, feito fogo’- fabuloso, inimitável! Em alemão o Senhor deverá satisfazer-se com o seguinte: ‘wie der Welle, wie der Wille, wie der Wind’” (RMC 157). Uma aproximada (re)tradução da semelhança criada acima por Meyer-Clason é “como a onda, como a vontade, como o vento” sendo que a frase em alemão mantém a aliteração e o sentido de algo linear, constante e certo, por assim dizer.

Certa vez o autor aplaudiu o trabalho do alemão por conta de uma tradução de uma metáfora de *Grande Sertão: Veredas* (cf. *Diálogo com Guimarães Rosa* 2009: LXIV). Em outras ocasiões também elogiou a tradução dizendo que “superou o original em significado, som ou densidade, devido a concordâncias felizes” (RMC 48). Em carta de 14/02/1964, o mineiro elogiou a funcionalidade da tradução, como, por exemplo, em *Weisswasser* (algo como “água branca” para *claráguas*) ou *Schauen Sie sehen Sie* (algo como “Olha, você vê” para *Mire veja*), em que se observa a adequação entre som (aliterações e assonâncias) e sentido.

Apesar dos elogios rosianos a Meyer-Clason, a tradução alemã apresenta certos desvios semânticos, ideológicos, estilísticos e que não abarcou grande parte dos neologismos dos textos em português, de acordo com Chiqueto (2010). Porém, esses desvios não chegam a comprometer a tradução como um todo, uma vez que Rosa havia estimulado os desvios e dado permissão ao alemão para modelar e trabalhar o texto rosiano onde fosse oportuno, necessário (cf. RMC 323, carta de 01/05/1966).

Mister é citar aqui o pensamento de Meyer-Clason direcionado ao ato de traduzir obras como as de Rosa. O alemão compreende a difícil missão e afirma: “fico pairando no ar a cada frase, não existe uma linguagem de Rosa em alemão; ela pode dar certo ou não, é uma tentativa, nada mais, um jogo com todos os ingredientes da impostura, do não-saber, do pressentir e do tatear” (RMC 271).

Por outro lado, na carta de 24/03/1966, comparece o autor a suavizar as angústias do tradutor: “(...) estamos é descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem ‘sozinhas’. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades” (RMC 314).

O tradutor tenta levar para sua versão a faceta sonora, musical e rítmica da prosa rosiana, uma vez que considera a língua alemã mais fonética do que visual, plástica, e, daí, a quase obrigatoriedade de não se perder a sonoridade. Lembra, inclusive, que, em certos casos na língua alemã, a sonoridade é mais importante do que a palavra (*cf.* carta de 02 de abril de 1965). Diz:

[N]a passagem para o alemão, tentei todos os meios para salvar três coisas que me cativaram muitíssimo no ‘sertão’: 1) a aliteração. Nada dá à língua tanto ‘go’, tanto porte e impulso quanto ressonâncias e sons idênticos. 2) As expressões idiomáticas, as rimas e os provérbios. 3) Os trechos de elevada poesia (RMC 152).

Com Edoardo Bizzarri, Rosa também se sentiu confiante diante da tradução de suas obras para a língua italiana. Na análise de Fernando Viotti, por exemplo, há apenas três discordâncias encontradas entre ambos, mas ainda assim em tom de sugestão. Diz o escritor mineiro acerca do italiano: “vibre de alegria, ante magníficas ‘recriações’, soluções que eu não pensava possíveis” (RMC 207). Conforme o próprio autor, depois da honrosa tradução do alemão, é a de Bizzarri a mais notável, meticulosa, esforçada e empenhada em manter jogos de palavras, sonoridades, o tom, o vigor e os ritmos, sempre atendendo às indicações do autor. Mas o italiano acrescenta: “E não receie ser didático, até demais. Sobretudo, precisaria ser bem esclarecido a respeito de palavras que têm base exclusivamente onomatopaica e fônica, e daquelas que têm sentido definido, embora não dicionarizadas” (RB 96).

Tratando-se das sonoridades expressivas, encontra-se um sinal, na carta de 06/10/1963, de que Bizzarri está atento a elas. Ao tratar dos nomes de localidades, pessoas e apelidos, deseja saber como proceder, mas adianta que está deixando alguns “na língua original, e traduzindo outros ou usando o correspondente italiano, com critério exclusivamente pessoal, arbitrário e fônico” (RB 36). As sonoridades expressivas são, portanto, levadas em conta quando as palavras são vertidas para o italiano. O critério pessoal agrada ao autor: “Nele é que eu, sinceramente, confio” (RB 38).

Nas duas traduções o padrão fônico da linguagem do autor é especialmente levado em conta.

Por outro lado, a americana Harriet de Onís deparou-se com a linguagem de Rosa e confessou ter dificuldades para compreendê-la. O escritor então enviou extensas explicações acerca de sentidos de sentenças, de palavras, explicou a formação de suas palavras, alertou para as sonoridades e, ainda assim, Onís em muitos trechos omitiu (ou mesmo transformou) elementos importantes para o sentido textual. Eis uma das explanações do literato:

A senhora faria uma grande lista de palavras, isto é, de adjetivos qualitativos, referentes a formas e cores dos bois. Depois, selecionaria os mais sugestivos, para, agrupando-os aos pares, também aliterados (corombos, cornetos) ou rimados (vareiros, silveiros), reproduzir aquele ritmo do período, que a Sra fixará bem, lendo-os umas três vezes em voz alta. Todo o período é, pois, de função plástica-onomatopaica (RO 190).

Sob uma atmosfera diplomática, Rosa e Onís tentaram encontrar um ponto pacífico, mas, pelas missivas dele com Bizzarri e Meyer-Clason, conforme esclarece Mirna Andrade,

percebe-se a recorrência de posturas distintas da tradutora e do autor diante da tarefa de escrever: uma que busca tons, nuances, imagens e sentidos do original a serem injetados no texto de chegada e outra que deseja explorar a substância plástica da linguagem e o impacto da obra (ANDRADE 2010: 44).

De Onís poucos comentários foram tecidos acerca de estilo, poética, contexto, personagens ou expressividade sonora. A manipulação textual na tradução revela sua disposição em levar aos leitores americanos algo que lhes seja próximo ou conhecido, não exatamente o que Rosa insistia em lhe oferecer como

formas inusitadas e livres dos clichês. Nisso, “a tarefa do tradutor é aqui cooperar com o autor em um embate contra o ‘monstro morto’ da linguagem corrente” (ANDRADE 2010: 67).

Onís, devido a essa velada recusa em acatar as sugestões rosianas, parece não traduzir de forma colaborativa, o que leva o autor a extensas explicações acerca de seu próprio texto a fim de se tentar uma parceria mais dinâmica entre ambos. Há um claro incentivo para que Onís alce voos mais altos e ousados no que concerne à musicalidade do texto de chegada.

Nos diálogos, portanto, sobressai um Rosa solícito a instruí-la. Em inúmeras passagens interessa-se em não deixar de fora da tradução a musicalidade de sua obra, o que aqui se analisa como simbolismo sonoro. A americana teve contato com o pensamento rosiano e foi alertada para que percebesse sons sugestivos e força textual.

Havia, por parte do autor, o cuidado de colaborar com os tradutores, sobressaindo seu empenho em explicar os pormenores textuais, a fim de que elementos (ritmo, sonoridades e jogos sonoros, para esta pesquisa) de suma importância para a mensagem global não fossem omitidos nem transmutados no ato tradutório, como se qualquer parte da engenhosa prosa poética detivesse singular onipresença naquele macrocosmo linguístico. A essa relação transformadora entre tradutor e autor, Rosa nomeou “cooperação, co-pensamento” (RL LXIV).

O proposto pelo autor não se fixa aos significados estanques dos verbetes arrolados nos anexos destinados a dirimir as dúvidas particulares dos tradutores. Ao contrário: Rosa apresenta a Onís (e aos outros tradutores) o que gira em torno do texto e que produz significação, ou seja, os elementos criadores de sentido. Diz ele à americana: “Agora, livre das dificuldades com as palavras a serem vertidas, a Senhora poderá retrabalhar certas passagens, preocupando-se só com o texto inglês em si, sua música, ritmo, força expressiva” (RO 264). Onde o escritor não se prende às amarras que enlaçam significante e significado, mas pretende dissolver qualquer hierarquia dicotômica entre esses dois planos.

Tudo, portanto, deve se manter em equilíbrio constante para que os efeitos pretendidos sejam mantidos. Paradoxalmente, porém, é esse mesmo Rosa quem

concorda com a omissão de trechos inteiros de sua obra, em casos, por exemplo, de expressões ou gírias deveras regionais para o entendimento do público estrangeiro. Entretanto, paradoxos fazem parte do universo rosiano e, segundo ele mesmo diz, “existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (RL XXXVI).

Das missivas trocadas com os tradutores é possível perceber o tom formal e a faceta religiosa nos diálogos entre Rosa e o alemão; com o italiano, o tom de camaradagem sobressai e, com a americana, há um Rosa didático tentando sempre auxiliar e elogiar os acertos, mesmo havendo falhas por parte dela. Segundo Viotti, isso pode mostrar como o discurso rosiano parece estar sendo controlado nas missivas e, o que se escreve, o é conforme o destinatário.

3.3

Guimarães Rosa e o Simbolismo Sonoro

Como já se disse, o ficcionista menciona, nas missivas, a utilização frequente de recursos sonoros significativos, tais como aliterações, assonâncias, ritmo, sugestões sonoras e onomatopeias, além de criações lexicais baseadas nesses recursos. Sua intensa relação com a palavra o levava a tentar criar qualquer possível materialidade fonética e gráfica desta, a fim de se chegar a um também possível significado transcendente.

O som, com seu poder mediador, “é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (WISNIK 1989: 28).

Com o intuito de elevar o significado de palavras e frases ao mais alto nível de significação, o som também confere poeticidade e musicalidade ao texto. Música e Literatura “se concebem como partes complementares ou cindidas de uma linguagem, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção” (WISNIK 1989: 166-167). Ainda segundo o estudioso, é possível recorrer ao pensamento de Lévi-Strauss de que as estruturas do mito podem por vezes tomar de assalto a esfera da música e que, assim, “música e mito contracantam, contemplados pela linguagem” (WISNIK 1989: 169).

O discurso, a palavra e a linguagem logocêntricos recebem, em Rosa, a presença do Mito. *Logos* e *Mythos* coexistindo (cf. Reinaldo 2005: 224). O racional excessivo da linguagem comum é tomado de assalto pelo não racional (mítico), que transcende: sentido cooperando com o som, conferindo-lhe um halo transcendental, ou seja, os recursos sonoros aplicados às palavras rompem as barreiras do que é estável e corriqueiro na língua(gem), tomado como previsível. Há um transbordamento. Em entrevista a Lorenz, Guimarães Rosa diz que é “precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica obriga a crer” (RL LVI). Dessa afirmativa, vê-se como Rosa anula a hierarquia entre som e sentido, pois ambos bailam amalgamados. Também se destaca o papel do signo nesse jogo: “Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado” (BOSI 2001: 430). Observe-se ainda o uso da palavra lógica, necessariamente aqui ressignificado pelo contrapeso de todas as outras afirmativas “antilógicas” de Rosa: “A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem, algum dia, haverá de se matar” (RL LXI).

No jogo entre a linguagem e o inconsciente do leitor, o escritor incita este a buscar o mistério. Ele esclarece, em carta a Onis, por exemplo, que adjetivos empregados em referência a formas ou cores dos bovinos podem ser desconhecidos pelos leitores, mas agem como substância plástica que dá, obrigatoriamente, a ideia do ritmo sonoro da boiada em marcha (e também insinua a batida dos cascos no solo, berros, cantigas e toques de berrante). Daí uma meticulosa seleção de termos aliterados e sugestivos a criar, segundo ele, uma “função plástico-onomatopaica” (RO 190). Nessa “música subjacente”, segundo ele, encontram-se atrevimento, estranheza, liberdade, colorido revolucionário e acompanhamento polifônico para a ação. Basta uma leitura atenta de *O Burrinho Pedrês*, como a de Ângela Vaz Leão, para se constatar como de fato

[a] cadência dos bois vai ganhando também homens e cavalos, até que, sem perceber, todos se integram no rebanho. E a estrutura do verso trissilábico volta no fim do parágrafo, retratando a união total do mesmo ritmo e, pela aliteração, o retumbar dos passos na estrada (LEÃO 1995: 146).

Como exemplo do parágrafo citado acima, a estudiosa menciona o seguinte exemplo: “Devagar, mal percebidos, vão sugados todos pelo rebanho trovejante – pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixos, mexe lama, pela estrada, chifres no ar...” (LEÃO *Op. Cit.*).

Nesse âmbito, os poetas estão entre os que mais acreditam haver uma não arbitrariedade do signo linguístico e que “o nome é uma propriedade natural da coisa: os escritores estão do lado de Crátilo e não de Hermógenes” (BARTHES *apud* COHEN 1977: 101).

Em *A Linguagem do Iauaretê*, Haroldo de Campos, como seu irmão, Augusto de Campos, traça paralelos entre Rosa e Joyce, destacando a contestação da linguagem comum por parte do mineiro, bem como a revolução da palavra em suas obras e o manancial de efeitos advindo de latências e peculiaridades de seus textos. Para Campos, o conto *Meu tio, o Iauaretê* revela o estágio mais avançado de experimentalismo com a prosa. O acervo da língua é renovado, a linguagem ganha contornos de tupinização e “se desarticula, se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor” (CAMPOS 2009: CCXLI). Nesse conto, a personagem do tigreiro se metamorfoseia em onça e passa a falar como uma por meio de resmungos onomatopaicos, interjeições e expletivos que vão se interpolando em sua fala, até que a linguagem de onça o caracteriza como tal, se observarmos o trecho selecionado por Campos:

Ui ui, mecê é bom, faz isso cmigo não, me mata não...Eu-Macuncozo...Faz isso não, faz não...Heéé...Hé...Aarrã..Aaãh...Cê me arrhóu...Remuaci.....Reiucà-anacê...Araaâ...Uhm...Ui...Ui...Uh...uh...êêê...êê...ê...ê...” (CAMPOS *Op. Cit.*)

No processo criativo/criador de Rosa há espaço para todos os recursos enfáticos possíveis, inclusive, como veremos, para as criações onomatopaicas que fogem do comum e geralmente não são dicionarizadas (ex.: *arrejàrrajava*, *bilimbilim*, *flaflo*, *pá-pá*, *finfim*, *uim-uim*, etc.). Elas servem “a um tempo de valor revitalizante, de recurso sonoro e de processo fecundante no contexto” e das quais “não podia prescindir o romancista mineiro” (CASTRO 1970: 17). Ainda tratando de sons, Castro afirma que o discurso rosiano, encravado de sons encadeados,

pode participar tanto da prosa quanto da poesia. E segue dizendo que “assim pode parecer a partitura rosiana: uma série de sons de que emerge o significado; ou, mais amplamente, um encadeamento verbivocovisual que deixa ao leitor/visor/autor abertura e aprofundamento de significados” (CASTRO 1970: 07).

Em criações como *ventoventovento*, *morrer morrendo* e *mexer-se-e-encher-se-me*, a justaposição de palavras leva a efeitos sonoros pela repetição. Por outro lado, o “infralógico”, ou “hipersensorial” (cf. RB 104), “exige a criação de palavras com base em onomatopeias” e “sendo a onomatopeia a base semântica na criação das palavras, Guimarães Rosa acentua os fundamentos intuitivos, profundos, irracionais- populares” (SPERBER 1976: 146). Essa linguagem aparentemente irracional caracteriza-se por sugestões que são apreendidas em nível intuitivo, por meio de onomatopeias ou por sugestões que possam ser convertidas em equivalente semântico, conforme ressalta Suzi F.Sperber.

Augusto de Campos, em *Um lance de “dês” do Grande Sertão*, afirma que, no tocante ao manuseio fônico, há a “valorização de determinados fonemas, de modo a sugerir, ao lado do contraponto, uma *temática* de timbres. É, como já se disse, o caso da palavra *nonada*, que constitui um tema sob o duplo aspecto da motivação recorrente e dos jogos tímbricos em *n* e *d*” (CAMPOS 2009: CLXXXIX). Considerando Rosa um inventor na prosa, o crítico exalta o repertório de efeitos sonoros de *Grande Sertão: Veredas* e assevera: “de pura aliteração parte Guimarães Rosa para os mais sutis efeitos melopaicos” (CAMPOS 2009: CC).

Nos textos do literato mineiro há esse encantamento, existe poesia, reconhece-se o poeta-reacionário, haja vista que, na entrevista com Lorenz, o escritor afirma reagir ao acostumado da linguagem por meio de uma volta à origem da língua (cf. RL LIII).

Na linguagem rosiana, o som parece impor-se e carregar o escritor e “a palavra afigura-se uma entidade dúctil, de características encantatórias. É ela que absorve, que atrai, que carrega. É ela que age mediunicamente entre o escritor e o mundo sensorial e extra-sensorial (*sic*), segundo propõe Guimarães Rosa” (SPERBER 1976: 147).

Dirce Côrtes Riedel, analisando o mundo sonoro das obras rosianas, destaca o expressionismo do autor, a expressividade com que a massa fônica é tratada e a valorização da palavra pela sonoridade. O simbolismo sonoro, em seus estudos, situa-se na área das metáforas fônicas, que trazem em si grande poder sugestivo, como nos casos de impressivas aliterações, consonâncias e homofonias. Nos jogos sonoros o escritor mineiro modela a língua com que se expressa e lhe confere fluidez de ritmo. Segundo a estudiosa, “a captação e a representação do som é um dos processos pelos quais Guimarães Rosa revela o mundo do sertão” (RIEDEL 1962: 34).

Esse sertão, com sua natureza, seus homens e animais, é recriado também pelos sons produzidos por esses homens, animais e por essa natureza eloquente que engloba todos esses seres. Assim,

Os sons da natureza são, em geral, os pontos de apoio das imagens que representam os ruídos provocados pelos homens e pelos animais. Há uma identificação destes com a natureza, na qual tudo se dilui. (...) ou esses ruídos da natureza são imagens de estados internos da natureza humana (RIEDEL 1962: 34-35).

Na descrição, por exemplo, de uma procissão noturna, Dirce Riedel aponta para os jogos fônicos de valor metafórico utilizados: *sopro surdo* e *griliriu*. Vale notar como essas imagens sonoras onomatopaicas colaboram com uma imagística auditiva. Na obra do mineiro também é comum o simbolismo sonoro ligado aos sons das águas, verificado nas correspondências entre ele e Bizarri, no que explica ao tradutor acerca da expressão *uixe, ixinxe*: “onomatopeias (referem-se aos bichos cujo rumor imita, de propósito, o ruído da água do rego). Mimetismo Sonoro” (RB 109). Outro exemplo é *ruguagem* (cf. RB, carta de 19/12/1963), que, segundo Rosa, significa rugir+aguagem, ou seja, o rumor das águas enrugadas (arrugadas).

Além de o autor trabalhar os jogos sonoros ao se referir aos sons das águas e do ambiente (inclusive do vento), também o faz com os sons e ruídos dos animais sertanejos, como se vê nessa explicação dada a Bizzarri sobre o termo *trilique*: “trilos seriados, os longos gritinhos, estalidos, estalados, das alegres maritacas” (RB 44).

Inúmeros são os exemplos de sonoridade expressiva relativa ao canto das aves, assim “sons recriados pela onomatopeia, pela aliteração e pela assonância acompanham um imagismo plástico e pictórico” (RIEDEL 1962: 45). E, não à toa, “nas suas digressões sobre a palavra, para dizer da força do nome, força mágica, epifânica, poética, do *logos*, Rosa usa a alegoria do pássaro” (REINALDO 2005: 183). Para o ficcionista, as palavras são como as aves: têm “canto e plumagem” (*cf.* conto “São Marcos”, da obra *Sagarana*), ou seja, “têm texturas, adornos, voam e cantam” (REINALDO 2005: 183).

Mas o poder do silêncio sobre os personagens também é recriado pelo escritor, sendo expressiva essa presença, pois “é símbolo de sentimentos e sensações, caracterizando também personagens, ambientes, a atmosfera tradicional da família do sertão dos Gerais” (RIEDEL 1962: 60). O silêncio, portanto, atua na trama como uma personagem bastante ativa.

A pesquisadora apresenta exemplos de silêncio animado extraídos de *Buriti*: “Depois, tanto silêncio no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo” e “O silêncio entorna os barulhinhos todos num, que a gente amortece os ouvidos; e passa por cima, por cima engrossa um silêncio outro, que é a massa de uma coisa” (RIEDEL 1962: 61). Na ocorrência insistente das consoantes /m/ e /n/, descreve-se o som de murmúrio ou de um silêncio latente.

Referindo-se à ficção completa, no tratamento artístico da massa fônica, Riedel conclui que Rosa seleciona vocábulos de acordo com seus efeitos sonoros e de acordo com a sugestão oferecida pelos fonemas por meio de imagens sonoras onomatopaicas. O autor se vale, também, da sinestesia se a audição colabora para o imagismo sonoro e ainda lida com jogos fônicos que resultam no simbolismo fonético. Ressalta também a manipulação da pontuação, por exemplo, para conferir ritmo ao texto.

Todos os elementos presentes na conclusão de Riedel trazem à tona sensações. Sensações sonoras, rítmicas, sinestésicas. A música e o ritmo da prosa rosiana mostram-se como elementos atuantes, uma vez que “eles são o que a linguagem tem de original e originário” (ANDRADE 2010: 100). Completa-se essa ideia com a de que a “música subjacente” renova a linguagem cristalizada e, conforme Andrade, há a sensação de que os signos estão a provocar os significados.

Assim, na linguagem rosiana as palavras ganham vida aos nossos olhos e ouvidos ao passar pelo processo mítico de criação e pela crise, espécie de mudança a assegurar-lhes exclusividade. Da relação transcendental entre sons e sentidos, na obra do literato mineiro, compreende-se o efeito das palavras entoadas ou das sonoridades evocativas: essas palavras cantadas fazem pensar. Pensar o mundo, a vida e o ser humano, que é parte daquele e insuflado por esta. Entretanto, adentrando o universo de Guimarães Rosa, a meditação sobre mundo, vida e homem só fará sentido se for à maneira de um “sentir-pensar”.